

## **Ikonotropie zu Kultbildern und Fresken in Südosteuropa**

Von LEOPOLD KRETZENBACHER (München)

Unter „Ikonotropie“ versteht man im Rahmen jener Geisteswissenschaften, die sich über das reine „Beschreiben“ von Bilddarstellungen (Ikonographie) hinaus vor allem auch mit der Erfassung des zugrunde liegenden geistigen Konzeptes, dessen Verbindungen zu anderen Äußerungen geistig-(religiösen)-schöpferischen Lebens etwa in der Hagiographie, in Kult, Dichtung, Symbolverankerung im Bewußtsein der Bildbetrachter u. ä. befassen, gesondert auch noch die häufig wiederkehrende Erscheinung, daß mehr oder minder festgefügte, zum „Typus“ aufgestiegene Bildkonzeptionen noch eine oder mehrere andere, jedenfalls sekundäre, d. h. im ursprünglichen Konzept nicht oder nur keimhaft mitenthaltene „Ausdeutung“ erfahren. Geläufig ist das Beispiel des in mehreren Dichtungsgattungen wiederkehrenden Themas des „Grafen von Gleichen“. Romane und Novellen gründen auf der dichterisch selbstverständlich durchaus erlaubten Ausdeutung eines Grabmonumentes, auf dem ein Kreuzritter, eben dieser Graf von Gleichen, inmitten von zwei Frauen, einer abendländischen und einer morgenländischen, aufgebahrt liegt. Der zugrunde liegende Bildsinn ließ den Monumentgestalter die Ausdrucksmittel des Steinmetzen verwenden, deren sich bis in das mittlere 19. Jahrhundert etwa auch die süddeutsch-österreichische Motivbildmalerei zu durchwegs auch „verstandener“ Aussage bedient: der thüringische Graf und Kreuzfahrer von Gleichen ist früh verwitwet. Er hat in der Fremde noch einmal eine Ehe geschlossen. Nun sind beide Frauen auf seiner Grabplatte mit verewigt. Erst die Legende hat daraus im Vorgehen der Ikonotropie den Novellen- und Romanstoff werden lassen, daß sich der Graf von Gleichen neben seiner in der Heimat zurückgebliebenen Gemahlin in der Fremde als Kreuzritter ein zweites, ein orientalisches Weib zugelegt und es dann auch in die Heimat zu einer von manchen Dichtern gerne ausgemalten Art „Ehe zu Dritt“ mitgebracht habe.<sup>1)</sup>

Häufiger begegnet Ikonotropie im Bereich der Thematik religiöser Bildkunst. Dabei muß man keineswegs so weit gehen, wie es vor kur-

---

<sup>1)</sup> Zum Grabmal derer von Gleichen im Dom zu Erfurt, zu den frühen, im 16. Jh. schriftfixierten Ausdeutungen in Sagen und Chroniken und Dramatisierungen des Sagenstoffes als Ikonotropie-Ergebnis vgl. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. 2. Aufl. Stuttgart 1963 (Kröner Taschenausgabe Bd. 300), S. 206 ff.

zem seitens der Psychologie formuliert wurde, „Ikonotropie“ erst dann vorliegen zu sehen, „wenn Geschichten erfunden oder geändert werden, um (religiöse) Bilder zu beschreiben, die nicht mehr in ihrem ursprünglichen kultischen Sinne erfaßt werden“. <sup>2)</sup> Das kann wohl nur einen Teil der Fälle betreffen. In der Mehrzahl bleibt der „ursprüngliche Sinn“ der Bilder doch wohl auch weiterhin nicht nur der Vielzahl der Betrachter bekannt. Auch beim Einzelnen, der sich etwa im Drange zu schöpferischer Aussage der ikonotropischen Betrachtungsweise bedient und eine Sekundärausdeutung vorbringt, tritt dies dann erst hinzu. Hiefür ein erstes Beispiel aus Südosteuropa.

Hunderte von Fresken und zahlreiche im Bereich der orthodoxen Südostvölker oft als „wundertätig“ tief verehrte Ikonen stellen den Tod Mariens als ihr „Entschlafen“ (κοίμησις) dar. Die Gottesmutter ruht, von den trauernden und betenden Aposteln umringt, auf ihrem Sterbebette. Christus steht zu ihren Häupten und nimmt die Seele seiner Mutter in Gestalt eines kleinen, in Windeln gehüllten Kindes (*animula*, εἶδωλον) in seine Arme, sie himmelwärts zu tragen. Die Simultandarstellung einer weiteren Einzelszene im Ring der legendären Geschehnisse um das „Entschlafen“ und den Leichenzug der Gottesmutter <sup>3)</sup> gibt vielfach im Bildvordergrund den Insult eines Juden (es ist „der Hohepriester“ oder *quidam Judaeus scriba de tribu Dan, nomine Ruben* <sup>4)</sup> wieder, der wollte noch nach den Worten der *Legenda aurea* <sup>5)</sup>, die auf vielerlei Apokryphen zum Marientod aufbaut <sup>6)</sup>, „die Jünger alle töten und den Leib mit Feuer verbrennen, der den Betrüger hat getragen“. Also „legte er seine Hand an die Bahre und wollte sie umwerfen und zu der Erden ziehen. Da dorreten seine Hände beide und blieben an der Bahre hangen, also daß er nicht von der Bahre mochte kommen, und schrie in großen Schmerzen gar jämmerlich ...“ Weitere Apokryphen und früh auch in der west- und nordeuropäischen Kunst als ver-

<sup>2)</sup> W. Schmidbauer, Die methodischen Probleme einer Psychologie des Mythos. Aufgezeigt an der Odipus-Sage. Diss. (ungedruckt) München 1968, MS-S. 150.

<sup>3)</sup> E. Staedel, Ikonographie der Himmelfahrt Mariens, 1935; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien. II/2, Iconographie de la Bible, N. Test., Paris 1957, S. 601 ff., zur koimêsis-dormitio im besonderen S. 605 f. und 614 (Lit.).

<sup>4)</sup> So in der apokryphen, in lateinischen Hss. seit dem 13. Jh. verbreiteten Schrift „De transitu Beatae Mariae Virginis“, die unter dem Namen des Pseudo-Josephus von Arimathia geht. Vgl. K. v. Tischendorf, Apocalypses apocryphae. Leipzig 1866, Neudruck Hildesheim 1966, S. XXXIV ff. (Prolegomena) und S. 95 ff. (Johannis liber de dormitione Mariae) und S. 113 ff. (Transitus Mariae); Unsere Textstelle nach A. de Santos-Otero, Los evangelios apocrifos. Madrid (1956), 2. Aufl. 1963, S. 654.

<sup>5)</sup> Jacobi a Voragine Legenda Aurea. Nach der 3., von Th. Graesse besorgten Ausgabe Breslau 1890 nachgedruckt Osnabrück 1965, cap. CXIX, S. 508; deutsche Übersetzung nach R. Benz, Heidelberg o. J. (1955), S. 587.

<sup>6)</sup> Vgl. E. Lucius — G. Anrich, Die Anfänge des Heiligenkultes in der christlichen Kirche. Tübingen 1904, Neudruck Frankfurt/M. 1966, S. 445 ff., S. 512 ff.

breitetes Legendenwissen vorauszusetzende Bildbezeugungen<sup>7)</sup> lassen einen lichten Engel zum Schutz der „Entschlafenen“ auf ihrem Begräbnisweg zum Tale Josaphat erscheinen und dem Frevler mit einem Schwerte die Hände abschlagen, daß sie am Bahrtuch haften bleiben und der solcherart Bestrafte seine blutigen Armstümpfe verzweifelt und um Gnade flehend den Aposteln entgegenstreckt. Das ist unter der Vielzahl der erzählten und gemalten Fassungen der Legende von Mariens Heimgang wohl die am häufigsten wiederkehrende apokryphe Einzelheit.<sup>8)</sup> Gerade sie wird vom neugriechischen Dichter Nikos Kazantzakis (1882—1957), der so oft und mit solch glühender Anteilnahme das leidende Schicksal seiner bis 1913 unter türkischer Oberhoheit stehenden Heimat Kreta schildert und in sinnbezogene Kultbildbezüge stellt, in einem Ikonotropie-Falle sekundär aus den Kindheitserinnerungen ausgedeutet. In seinem nachgelassenen Werke „Rechenschaft vor El Greco“ (Ἐναφορὰ στὸν Γκρέκο)<sup>9)</sup> wird ihm die apokryphe Szene auf der κοίμησις-Ikone zum Sinnbild von Leiden und Hoffnungen Kretas:

*Mit der Zeit wurde mir klar, daß es Kreta und die Türken waren, die miteinander kämpften; der eine, um sich zu befreien, während der andere ihm auf die Brust trat und ihn nicht frei ließ. Alle Dinge um mich nahmen ein bestimmtes Gesicht an, das Gesicht Kretas oder*

<sup>7)</sup> So z. B. im außerorthodoxen Bereich bei Hans Schaufelein (1480/90—1539) im Ölbild „Begräbnis der Gottesmutter“, München, Alte Pinakothek, sign. WAF 925. — Im Teilzyklus von Tod und Begräbnis der Gottesmutter innerhalb der „Maietà“ des Duccio di Buoninsegna, aufgestellt Siena 1311, ist unser Motiv nur in Anlehnung an den Text der Legenda aurea angedeutet. — Vgl. ein spätmittelalterliches Fresko zu Dingtuna im schwedischen Uppland, abgebildet bei H. Cornell — S. Wallin, Uppsvenska målarskolor på 1400-talet [Upplandschwedische Malerschulen um 1400]. Stockholm 1933, Tafel 71.

<sup>8)</sup> Wie sehr diese apokryphe Szene im Bereich der ostkirchlichen Kunst auch neben der unüberschaubaren Fülle von Fresken und Ikonen dominiert, zeigte erst kürzlich die rumänische Kunsthistorikerin Frau Corinna Nicolescu (Bukarest) an Hand von Silbertreiarbeiten in Rumänien, verwendet auf Prunkschüsselböden, Rhipiden usw. Vgl. C. Nicolescu, Argintăria laică și religioasă în țările române (sec. XIV—XIX) [Profane und religiöse Silberschmiedekunst in den rumän. Ländern vom 14.—20. Jahrh.]. Bukarest 1968. Vgl. die Abb. auf d. Seiten 92, 93, 109, 157, 158, 170, 245 et passim.

<sup>9)</sup> N. Kazantzakis, Rechenschaft vor El Greco. I, Kindheit und Jugend. Aus dem Neugriechischen übertragen von I. Rosenthal-Kamarinea, Berlin 1964, S. 63. — Ikonographisch genau entspricht der eigenen Kindheitserinnerung des Dichters Kazantzakis der Koimesis-Typus (mit Schwertengel, Frevler mit haften gebliebenen, abgeschlagenen Händen) wie ihn das „Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganoff“ (Erstdruck nach den Skizzen des 16./17. Jh.s Moskau 1869, deutsche Ausgabe München o. J. (1965), S. 422 f.) zum 15. VIII. Mariae Himmelfahrts-Fest zeigt. Wie weit gerade dieser nur von den Apokryphen her ausdeutbare Typus im christlichen Ostmittelmeerraum verbreitet ist, zeigen die Exponate einer Ikonenausstellung vorwiegend libanesischer Herkunft in Beirut 1969. Vgl. den Katalog Icones Melkites. Exposition organisée par le Musée Nicolas Surssock, 1969, Beyrouth 1969, Abb. 17 und 31 (Farbtafel) u. Texte S. 158 f. u. 171 f.

der Türken, wurden in meiner Phantasie — und nicht nur in meiner Phantasie, sondern auch in meinem Fleisch — zu Symbolen, die mich immer wieder an den fürchterlichen Kampf erinnerten. Eines Sommers, am 15. August, hatte man in der Kirche auf dem Anbetungspult die Ikone vom Tod Mariens aufgestellt: Die Muttergottes lag auf dieser Ikone hingestreckt mit dem Kreuz zwischen beiden Händen; rechts stürzte sich ein Engel, links der Teufel auf sie, um ihr die Seele zu entreißen; der Engel hatte sein Schwert gezogen und dem Teufel beide Arme abgehackt, die in der Luft hingen und blutig tropften. Ich schaute die Ikone an, und mein Herz füllte sich mit Freude — das ist Kreta, sagte ich, dieser schwarze Teufel ist der Türke und der weiße Engel der griechische König . . . Der griechische König wird die Arme des Türken eines Tages abhacken. Wann? Wenn ich groß sein werde, dachte ich . . .

Hier ist wie auch sonst noch öfter im umfangreichen Werke von Nikos Kazantzakis<sup>10)</sup> ein auf früh- und hochmittelalterlichen Apokryphen und Legenden beruhender Kultbild-Typus, wie er durch die Jahrhunderte in sich nur wenig variiert, vom Malerkanon der Orthodoxen gestützt weitergetragen erscheint, ikonotropisch zu einer Zusatzaussage gewendet, sekundär sozusagen „aktualisiert“ worden. Das kann dem Feldforscher auch sonst aus dem Volksmunde unmittelbar entgegen treten. Ich erinnere mich an ein solches Gespräch, das ich im Spätsommer 1966 vor der prachtvoll in Holz geschnitzten, polychromierten „Königstüre“ der Ikonostasis im „Rosenkloster“ (Roženski Manastir) bei Melnik am Fuße des bulgarischen Pirin-Gebirges, nahe der griechischen Grenze gelegen, mit einer älteren Nonne bäuerlichen Gehabens führen konnte. Die „Schöne Pforte“ der Bilderwand ist dort nach Art jener Schnitzkunst, wie wir sie auf dem Athos seit dem mittleren 17. Jahrhundert<sup>11)</sup> und räumlich von Debar an der albanischen Grenze quer über den Balkan bis auf die griechischen Inseln wiederfinden, so gestaltet, daß stilisierte Fabeltiere, Drachen und Schlangen gegenständig wider einander und nach oben zu einem Doppelkopfadler züngeln.<sup>12)</sup> Die alte Frau ließ gar keinen Zweifel darüber aufkommen, daß dies nicht bloßer Zierat, sondern „selbstverständlich voller Bedeutung“ sei. Und aus der

<sup>10)</sup> Vgl. in seinem Roman „Freiheit oder Tod“ (Originaltitel ‘Ο καπετάν Μιχάλης, deutsch v. H. von den Steinen), Berlin-Grünwald o. J. (um 1967), S. 171 ff. das geradezu leitmotivisch verwendete Bild der samt ihren Patronengurten ans Kreuz geschlagenen Frau, in der der greise Metropolit von Megalokastro das „Gekreuzigte Kreta“ erkennt.

<sup>11)</sup> Vgl. F. Dölger, Mönchsland Athos. München 1943, S. 116.

<sup>12)</sup> Eines unter vielen Beispielen dafür, wie eben solche Fabeltiere (vielfach aus klassischen Reminiszenzen) auch schon in der byzantinischen Kunst des 13. Jh.s da sind, bietet eine Bronzetüre aus dem Athos-Kloster Vatopodi. Vgl. die Abb. bei Ph. S h e r r a r d, Athos. Olten-Lausanne-Freiburg i. B. 1959, S. 92.

Mentalität des ebenfalls so spät erst 1878 zu neuerlicher staatlicher Selbständigkeit gelangten Bulgarenvolkes „aktualisierte“ sie mir dieses Bildwerk ikonotropisch. Denn „die Drachen sind die Türken“, die „volle fünfhundert Jahre und noch länger“ (1393—1878) den „armen Bulgaren das Blut aus den Adern gepreßt“ hätten. „Die Schlangen sind die Griechen“. „Die haben uns in ihrer List immer von neuem betrogen . . .“ Da durfte denn auch „der Adler das Heilige Rußland“ sein, denn „von dort her ist immer noch die Rettung gekommen“.

Es ist aus der wechselhaften und zumeist leidvollen Geschichte der südosteuropäischen Völker nur zu verständlich, daß solche ikonotropischen Aktualisierungen von Bildern, aber auch von Dichtungen gleicher Motivik wie diese Bilder sie fassen, immer wieder auftreten. Türkenherrschaft, soziale Unterdrückung, wirtschaftliche Ausbeutung, nationale Bedrängnis: das geht alles in der Überlieferung des Volkes ineinander über. Bei der Tendenz zur Vereinfachung, zum Schwarzweiß im Gegenüberstellen von Gut und Böse werden bei den politisch ausdeutbaren Themen die Vertreter der aktiv ausgeübten Macht eben zum Konterfei des Abgründigen, Verwerflichen, des Teufels in Person, indes die politisch Rechtlosen zu leidenden Opfern, unschuldig Vergewaltigten und nur im Vertrauen auf den Schutz Gottes und seiner Engel und Heiligen lebenden, auf die sichere Wiederherstellung der freventlich gestörten Rechtsordnung spätestens drüben hoffenden „Menschen“ werden, die allein diesen Würdenamen verdienten. Daß dies auch in Südosteuropa und in den vielzitierten „Fünfhundert Jahren Nacht der Türkenzeit auf dem Balkan“ nur ein fiktives Geschichtsbild ist, ändert nichts am tatsächlichen Grundgehalt so vieler Traditionen im „Volke“, sei es in seinen Heldenliedern und -epen, sei es in seinen Legenden, sei es in der Ikonotropie seiner Bilderwelt.

Da findet sich zu Lopatica bei Bitola in (Jugoslawisch-)Makedonien ein Fresko der Mijak-Schule an einem Gebäude nahe der orthodoxen Kirche. Es ist zu Anfang der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mithin also noch unter der Türkenherrschaft dort gemalt und trotz mancher Widerstände auch von seiten des höheren orthodoxen Klerus verblieben.<sup>13)</sup> Es stellt den Kampf des serbischen Nationalhelden Marko Obilić gegen Musa Česadžija dar, den Muselmanen, der schon in seinem Beinamen „Česadžija“ abgestempelt ist als „Quäler, (Straßen-)Räuber, Ausbeuter“.<sup>14)</sup> Zunächst ist dies noch nicht Ikonotropie im engeren Sinne.

<sup>13)</sup> V. Radovanović, Markov megdan s Musom — Kult narodnog heroja zaštitnika sirotinje raje (Le combat de Marko avec Musa — Le culte du héros populaire — protecteur de la pauvre „raja“): *Glasnik Etnografskog instituta Srpske akademije nauka* I/1—2, Beograd 1952, S. 213 ff.; das Fresko Abb. 1 nach S. 218.

<sup>14)</sup> „Česadžija“ (neben „kesaroš“) aus dem Türkischen. Vgl. Vuk St. Karadžić, *Srpski rječnik* [Lexicon serbico-germanico-latinum], Beograd, 3. Aufl. 1898, S. 279 s. v. „kèsedžija“ als „ein türkischer Straßenräuber zu Pferd, latro turcicus equo vectus“ mit dem Hinweis auf die Parallelförmigkeit „česerdžija“.

Vielmehr handelt es sich im Bilde dieses Kampfes, des *Markov megdan s Musom* um die ikonographisch gestraffte, aber sehr genau an den vorwiegend mündlich tradierten Versquellen orientierte Umsetzung eines festen, seit dem Spätmittelalter und seinem „Kosovo-Zyklus“ bestehenden Motivenkreises der serbisch-makedonischen Heldenepik.<sup>15)</sup> Schließt sich das Fresko bis in Einzelheiten seiner Formgebung, etwa in der Beschreibung der Streitrösser der beiden Kontrahenten und ihrer verschiedenen Waffen, eng an die von weither überlieferten Epen schilderungen an, so ist es dennoch nach der Mitte des letztvergangenen Jahrhunderts und hier in Makedonien keineswegs aus einem antiquarischen oder, wie man heute sagen würde, „folkloristischen“ Interesse aus dem Wortepos ins schaubare Bild umgesetzt. Vielmehr handelt es sich um eine aus dem *hic et nunc* geborene, als eben jetzt und noch immer notwendig erachtete Manifestation jenes Grundgefühls zwischen Leiden und Hoffen, aus dem Jahrhunderte zuvor jene makedonischen und serbischen Verse gedichtet worden waren, deren Inhalt auf ein fiktives „historisches“ Gefecht geht, deren Gehalt letztlich zeitlos gültig bleibt, solange sich die äußeren Umstände, innerhalb deren Rahmen das namenlose Volk es einem namenlosen „Dichter“ anheimgestellt hatte, „zu sagen, was ich leide“, nicht veränderten. Noch in der Spätepoché des türkisch-islamischen Feudalismus während der Verfallszeit des Türkenreiches in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Makedonien ist der tradierte Volksliedinhalt vom Zweikampf des Königssohnes Marko Obilić gegen den Musa Ćesedžija als eine Art nationales Anliegen zu einem Freskobilde nahe einer Kirche gemacht worden. Im Weiteren wurde das Bild aber dann auch als „aktualisiert“ verstanden aus der nie verlorenen Vorstellungsgültigkeit vom Marko Kralj als dem Helfer und Unterstützer der rechtlosen christlichen *raja* gegenüber den dauernden Übergriffen des Umkreises, der knechtenden, raubenden, Gewalttaten verübenden, willfährigen Diener des verfallenden islamischen Feudalismus der Spätzeit des Osmanischen Reiches. Nicht umsonst wurde dabei Musa Ćesadžija als der immer gegenwärtige Feind und Besatzer, als der Repräsentant jener verhaßten türkisch-arnautischen *zulumćari*<sup>16)</sup> aus dem hier bildgewordenen Epos neuerlich ikonotropisch aktualisiert verstanden.

Viel häufiger begegnen zumal in Südosteuropa Fälle von Ikonotropie im Sinne aktualisierter Sekundärdeutungen jahrhundertlang tradierter

<sup>15)</sup> Zur eigenständigen slawo-makedonischen Variante aus eben jenem Dorfe Lopatica bei Bitola vgl. den Text bei V. R a d o v a n o v i ć, S. 234 ff.; dazu seine Vergleiche zu Epenfassungen über den Kampf des Kraljević Marko gegen Musa, wie sie Vuk St. K a r a d ž i ć in Gacko (Hercegovina) und auch andere vielenorts aufgezeichnet hatten, mit reichhaltiger Literatur ebenda S. 237 ff.

<sup>16)</sup> „Zulumćar“ m., der „Tyrann, Unterdrücker“; aus dem türkischen „zulum“ = Gewalttätigkeit, violentia. V. St. K a r a d ž i ć, Srpski rječnik, S. 223.

und als ikonographischer Motivenkomplex zum allgemeinverständlichen Typus gewordener Bildwerke im Bereiche der rein religiösen Thematik. Dabei müssen wir nicht in erster Linie an solche im Umkreis der Orthodoxie weit verbreitete Themen wie „Das Schiff des Glaubens“ (russ. *koravl' very*; byz.-gr. *καράβι(ον) τῆς πίστεως*) denken: Christus als Steuermann am Heck; Petrus und Paulus mit den Heiligen Schriften am Bug; Heilige der Ostkirche, Patriarchen und Archimandriten, Märtyrer und Bekenner auf dem Schiffe die Liturgie feiernd, indes die Mönche die Ruder handhaben, so gleitet das „Schiff des Glaubens“ in der gleichen Bildintention, in der die lateinische Kirche die *Navicula Petri*<sup>17)</sup> mit ihrer *antenna crucis*<sup>18)</sup> das stürmische „Meer dieser Welt“ durchfährt, durch die Fluten. Aber in den Ost-Zeugnissen dieser Konzeption sind die vielfältigen Gefahren, denen sich die „wahre Christus-Kirche“ ausgesetzt sieht, drastischer vor Augen geführt, noch in den Fresken des 19. Jahrhunderts aktualisiert in den „Feinden der Kirche“, die mit Lanzen und Pfeilen die ihr Dienenden, sie auf dem „rechtgläubigen Wege“ Haltenden bedrohen. Auf einem Öl-bilde des frühen 19. Jahrhunderts, derzeit ausgestellt im „Museum der Geschichte der Religionen und des Atheismus“ in der ehemaligen Kasan-Kathedrale zu Leningrad konnte ich unter diesen „Feinden des rechten Glaubens“ die Baals-Anbeterin Jezebel, den römischen Papst, einen Türken, Martin Luther und die Unierten erkennen.<sup>19)</sup> Noch ausführlicher in der Bildaussage ein im ausgehenden 17. Jahrhundert entstandenes, noch im späten 19. Jahrhundert restauriertes Fresko im Exonarthex der „Bolnița“ (Krankenhaus-Kirche) im Verband der Klostergebäude zu Hurez<sup>20)</sup> im Karpatenbergländ der rumänischen Walachei. Im Sommer 1969 konnte ich es aufnehmen, in seinen z. T. nur noch schwer lesbaren, an einzelnen Stellen aus „Aktualitätsgründen“ anscheinend absichtlich verwischten altkirchenslawischen Inschriften entziffern. Wiederum wird das Schiff von Christus gesteuert, im Bug von Petrus und Paulus geführt, von den Mönchen gerudert, daß auf ihm Hierarchen und Heilige in ihren Gloriolen anbetend vor dem Altar stehen können. Die Feinde aber sind zahlreicher und genauer noch durch die Inschriften kenntlich gemacht; vor der mauerumgürteten „Stadt Jerusalem“ reihen sie sich unter- und nebeneinander: das gekrönte, zwei Zepter tragende Weib „Jezebel“ auf dem Doppelkopf-Drachen als Reittier. Die „Kaiserlichen Verfolger der Kirche Gottes“ sprengen auf ihren Rössern lanzenbewehrt gegen das „Schiff des Glau-

<sup>17)</sup> Vgl. H. R a h n e r, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*. Salzburg 1964, S. 473 (Zur Symbolgeschichte des römischen Primats).

<sup>18)</sup> Ebenda, S. 239 ff., bes. auch S. 359 ff.

<sup>19)</sup> Tagebuchnotizen 1965. Eine Sonderstudie über Meditationsbilder asketischer Traditionen und Legenden ist vorbereitet.

<sup>20)</sup> Als Einführung vgl. L. R o ș u, *Le monastère de Hurez*. Bukarest 1965; zu Baugeschichte und Bilderschmuck jener „bolnița“ S. 24 ff.

bens" an. Namentlich sind sie aufgeführt als die „Manichäer“, als „Neron“, „Trajan“, als „Judiji“ (?) und „Diokletian“. Genau unter der Reiterin „Jezabel“ hat der „Antichrist“ seinen Königsthron aufgeschlagen. Die beiden Propheten „Enoch“ und „Ilija“ wenden sich mit lebhafter Gebärde und der „Schrift“ an ihn. Doch sechs weitere Feinde der Kirchen stehen im Bildvordergrunde und stechen mit langen Lanzen nach dem „Schiff des Glaubens“, nach den rudern den Mönchen und nach den Apostelfürsten Petrus und Paulus. Nicht alle die beigefügten Namen dieser Lanzenfechter sind noch lesbar. Immerhin ließen sich von links nach rechts diese entziffern: „Arius“, „Nestorius“, „Jevtichij“, also wohl Eutyches, dessen Anhänger später nochmals im fünften Lanzenträger allegorisch wiederkehren; dazu noch die „Kalvini“ und ein Bärtiger, dessen Namen hoch oben unterm Balken der Mauerwölbung nicht mehr lesbar war, dessen Identität auch ein Befragter nicht mehr festzustellen vermochte. Dieser letzte Namenträger steht unmittelbar vor dem weit aufgerissenen Rachen eines Untieres nach Art der „Höllendrachen“ in den Weltgerichtsbildern der Δευτέρα παρουσία. Aus diesem sofort als „Höllendrache“ aufnehmbaren Tiermaul steigt in lebhafter Bewegung gegen das „Schiff des Glaubens“ hin ein Bogenschütze mit einem Turban, über dem trotz der Übermalung aller außer dem ersten Buchstaben das Wort „M(ohammed)“ erkennbar bleibt. Ob die letzte Waffenträgergestalt über dem Letztgenannten, ein mit langem, blauem Kaftan bekleideter junger Mann, der wohl mit fester Sinngebung mit seiner Lanze gerade nach dem Apostel Paulus sticht, trotz der offenkundigen Übermalung des Namens aus den durchschimmernden Buchstaben als „Jebrei“ (Hebräer?) zu lesen ist, läßt sich schwer entscheiden. Aber ein Grenzfall zur Ikonotropie ist doch sehr deutlich gegeben, wenn mir im Gespräch ein rumänischer Gewährsmann dazu bemerkte, die Bildsituation bliebe auch heute noch die gleiche, bloß müßte man dann an Stelle der „längst Überwundenen“ die Namen wie „Lenin, Hitler, Stalin und Mao Tse Tung“ setzen, von anderen, über die er „lieber nicht sprechen“ wolle, ganz abgesehen . . .

Ähnliches mag sich auch früher einmal immer wieder in der keinesfalls fehlenden pastoralen Bildexegese begehen haben. Zu ihrer Entstehungszeit „gegenwartsbezogen ausgedeutete Bildinhalte“ an sich viel weiter zurückliegender „historischer Geschehnisse“ werden auch heute wieder sozusagen aktualisiert gesehen und interpretiert. Auf den berühmten Außenwandfresken der orthodoxen Klosterkirchen in den rumänischen Karpaten der Moldau wird, wie z. B. in Humor<sup>21)</sup>, das Geschehnis der Belagerung Konstantinopels durch die Perser im Jahre 626 dargestellt, wie die Stadt nach der Legende allein noch durch den Anruf

<sup>21)</sup> Vgl. Şt. Balş, Das Kloster Humor. 2. Aufl. Bukarest 1967, S. 23 f. Ein ähnliches Außenwandfresko des 16. Jh.s auch im nahen Karpatenkloster Vatra Moldoviței.

an Maria in jenem Akathistos-Hymnus gerettet worden sein soll. Viele Jahrhunderte später, aber in der verbliebenen und sogar unmittelbaren Gefahr für die Stadt und nach ihrem (bekanntlich in der orthodoxen Ikonographie immer als noch nicht geschehen umschriebenen) Fall durch die Türken von 1453 wird die seinerzeitige Perser-Belagerung aktualisiert als die Türkenbelagerung, noch hundert und mehr Jahre nach 1453! Das geschieht unter Hinweis auf die vielvermögende Kraft der Panagia, wenn sie in ihrem stolzesten Hymnus, dem Ἀκάθιστος angerufen wird.<sup>22)</sup> Das Fresko des mittleren 16. Jahrhunderts ist also unmittelbar auf die Gegenwart unter dem Moldaufürsten Petru Rareș (Regierungszeiten 1527—1538 und 1541—1546) bezogen, der sein kleines, hart umkämpftes Territorium in dauernder Bedrohung durch den imperialen Druck des ottomanischen Nachbargiganten erlebte und durchlitt. Genau so aber wird heute im Gespräch unmittelbar vor diesem und manchem ähnlichen Freskobilde der rumänischen Karpaten- und Walachei-Klöster der Gehalt des zweifach „historischen“ (626 und 1453, gemalt um die Mitte des 16. Jh.s) Gemäldes dem in der Feldforschung Befragenden als zeitlos gültiges Situationsbild der Bedrohung des geistig-orthodox-religiösen Lebens ausgedeutet. Trotz des unbezweifelbar vorhandenen Historienwissens darum, daß eben Konstantinopel in Wirklichkeit ja längst als Bastion des Christentums gefallen war, hundert Jahre bevor die „Belagerung“ als „noch unentschieden“ vorgestellt wurde, gilt das Bild manchen Kirchengläubigen als Sinnzeichen der Hoffnung, widerstehen und überleben zu können auch unter dem Druck eines heute immer noch mächtig geförderten Antiklerikalismus und Atheismus in dem (derzeit in Rumänien übrigens durchaus nicht als besonders kirchenfeindlich in Erscheinung tretenden) Staate sozialistischer Prägung und Gesellschaftsausrichtung. Klingt solche Ikonotropie aus dem Munde von Gewährsleuten, die wie jene vom Sommer 1969 verständlicherweise hier namenlos bleiben müssen, auf, dann ist dies von jener Seite her zweifellos „Parteinahme“. Aber das ist ja immer der Fall, wenn der Ausdeuter eines historischen Bildinhaltes zum Herstellen des Aktualitätsbezuges sein Persönliches als Maß nimmt, also voll bewußt nicht im „Historischen“ verharret, wie dies ebenso möglich wäre.<sup>23)</sup>

<sup>22)</sup> Zu diesem angeblich zum Dank für die Errettung Konstantinopels gedichteten Hymnos akathistos, dem nach seiner Entstehungszeit (schon 5. Jh.?) umstrittenen, dichterisch aber bedeutendsten Kontakion der Ostkirche vgl. H.-G. Beck, Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich, in: Handbuch der Altertumswissenschaft, XII. Abtlg., II. Teil, 1. Bd., München 1959, S. 427 f. m. reicher Literatur. Dazu griechisch und deutsch hrsg. u. eingeleitet v. G. G. Meersmann, Hymnos akathistos. Die älteste Andacht zur Gottesmutter. Freiburg/Schweiz 1958.

<sup>23)</sup> Deswegen müssen wissenschaftliche Bilddeutungen als entstehungszeit-bezogene „Historien Gemälde“ auch dann aus unserer Fragestellung ausscheiden, wenn sich der heute gedeutete Bildinhalt auf etwas völlig Festes, thematisch Anderes und durchaus aus sich heraus Verständliches stützt. So z. B. bei jenen offenkundig mehrfach

Zieht man jenen Bildbestand in Betracht, an den sich erfahrungsgemäß neue Sinnggebung nach Art der Ikonotropie vorwiegend in der mündlichen Ausdeutung anschließt, so versteht es sich von selbst, daß es in der überragenden Mehrzahl, für das Mittelalter und noch bis in die Barocke herein fast ausschließlich Bildwerke zunächst rein religiösen Inhaltes sind. An den Zentren des alltäglichen Lebens und Verkehrs, an Kirchen und Klosterwänden sind sie als Fresken, als Mosaike, Tafelbilder oder Ikonen im engeren Sinne zur Schau oder auch zur besonderen Verehrung gestellt. Dort konnten sie immer und können sie auch heute noch Anreiz zur Neudeutung geben.

Eine der häufigsten Darstellungen eines großen, viele Einzelheiten umfassenden Bildkonzeptes ist jene der sogenannten Δευτέρα παρουσία, der „Zweiten Wiederkunft des Herrn“, des allgemeinen „Weltgerichtes“. Die berühmte, in ihren Grundzügen auf das visionäre Schema Ephraims des Syrers (um 306—373) zurückgehende Konzeption des auf dem Regenbogen wiederkehrenden Christus, der die gesamte Menschheit nach ihren Taten richtet, ist in zahllosen Fresken und Ikonen so in ihrer zugrundeliegenden Dreiteiligkeit dargestellt, wie sie die hagiographische Literatur nicht nur des vorikonoklastischen Ostens, sondern auch die lateinische des Westens unzählige Male gebildet hat und wie sie wiederum im Osten an überaus vielen Kirchenwänden des dem Westen zugekehrten Exonarthex den Betrachter beim Eintritt in das Kirchenschiff, in πρόναος oder ναός erschüttern können in der Eindringlichkeit ihrer figurenreichen Mahn-Aussage. Es sind die Szenen mit Christus auf dem Regenbogen, dem sich in der Fürbitte (δέησις) Maria für das Neue und Johannes der Täufer für das Alte Testament demütig für die schwer verklagte Menschheit zuneigen. Es ist die „Aufbereitung des Buches des Lebens“ in der ἐτοιμασία, unter der sich oftmals Adam und Eva hinducken. Es ist vor allem die entscheidende „Seelenwägung“ durch den Archangelos Michael (ψυχοστασία), die in der dritten Bildzeile des Gesamtschemas inmitten der aus ihren Gräbern auferstehenden Toten stattfindet.<sup>24)</sup> So zwar, daß zur Rechten Christi die Selig-Gesprochenen unter

---

auch noch im 19. Jh. „restaurierten“ 47 Einzelszenen im Tonnengewölbe und in den Wandungen des Torbaues zum Kloster Neamţ in den Karpaten der südl. Moldau. Es sind — vom Thema her übrigens einzigartig bestehende — Szenen aus dem Roman von „Barlaam und Josaphat“. Realistisch wirkende Elemente eines Fürstenporträts, der Trachteneigenheiten des 15. Jh.s und einer zeitgleichen Darstellung der damaligen Klosterkirche von Neamţ „veranlaßten verschiedene Forscher, diese Gemäldegruppe als Historienmalerei zu bezeichnen. In der letzten dieser Szenen will man sogar eine Anspielung auf die Kämpfe Stefans mit den Türken erkennen.“ Gemeint ist Stefan cel Mare, der Große (1457—1504), als Fürst der Moldau. Vgl. C. P r i s n e a, Das Kloster Neamţ. 2. Aufl. Bukarest 1969, S. 19.

<sup>24)</sup> L. K r e t z e n b a c h e r, Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube. (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, hrsg. v. Gotbert Moro, Bd. IV), Klagenfurt 1958.

Petri Führung durch das Tor des Himmlischen Jerusalem eintreten dürfen in das Paradies, in dem Maria, Abraham mit der Menschheit in seinem Schoß und der Erstkanonisierte, der Rechte Schächer Dismas als „der Räuber“ (ὁ ληστής) schlechthin mit seinem Kreuze schon auf die warten, die vor diesem „Schrecklichen Gerichte“, dem *strašni sud* (ἡ ἡμέρα τοῦ τρόμου καὶ φόβου) bestehen hatten können. An der gegenüberliegenden Bildseite jedoch, zur Linken des hochthronenden Richter Gottes aber stoßen die Fratzen Teufel mit Spießen und Haken die unglücklichen Verdammten in einen Strom roten Feuers, den „Feuerfluß“ (ὁ πύρινος, ποταμός), den „Feuersumpf“ (ὁ λίμνη τοῦ πυρός), der sich vom linken Fuße des Weltenrichters, sich immer mehr verbreiternd, in den weiten Riesenrachen des Höllenuntiers (ἡ ἄβυσσος), oft „Leviathan“ genannt, ergießt.<sup>25)</sup>

Gerade an die Darstellung des bis in den Neobyzantinismus der Kirchenmalkunst unserer unmittelbaren Gegenwart<sup>26)</sup> so unentwegt beibehaltenen Bilderzählstils der schrecklichen Geschehnisse „zur Linken des Richter Gottes“ schließen sich offenkundig früh ikonotropische Wortausdeutungen an, die ihrerseits wieder Bild wurden. Unentwegt erscheinen sie weitergetragen, auch wenn der ikonotropische Zusammenhang, der einstmals mit höchst eindrucksvollen Apokryphen hergestellt wurde, heute bei weitem nicht immer unmittelbar erkannt wird. Zwischen Sveti Jovan Bigorski bei Debar an der makedonisch-albanischen Grenze und den thessalischen Meteora-Klöstern, zumal Varlaam und Roussanou, dazu den südbulgarischen Freskenzyklen von Bačkovo- und Rila-Manastir, einer ganzen Reihe von Moldau- und Walachei-Klöstern in Rumänien und vor allem auf dem Athos sowie auf den Inseln der Ägäis, aber in letzter Zeit auch an einem einsamen Dorfkirchenlein des rumänischen Olt-Tales nördlich von Rîmnicu Vîlcea<sup>27)</sup> ließ sich das — oft freilich nur noch fragmentarisch vorhandene — Wissen um eine der schönsten Marien-Apokryphen der Orthodoxie nachweisen. Es ist die vermutlich schon dem 9., spätestens aber dem 10. Jahrhundert

<sup>25)</sup> Zur Verdammnis ins Feuer vgl. Matth. 25,31 ff., bes. Vers 41: „in das ewige Feuer . . .“ — „εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον . . .“. Zum Begriff des „ewigen Feuers“ vgl. im AT die Vision Daniels (7,10): fluvius igneus rapidusque egrediebatur a facie eius. Die Vulgata übersetzt hier das aramäische „n'har di-nur“ = „Fluß von Feuer“, entsprechend dem griech. πύρινος ποταμός genauer als Luther's „feuriger Strahl“. Von besonderer Bedeutung für die Ausbildung der byzantinischen Bild-topoi auch die Vorstellungen vom „Feuersee, Feuerpfuhl“ nach der Geheimen Offenbarung Johannis 20,14 oder auch noch 22,1 im Gegensatz des Bildes vom „lauteren Strom des lebendigen Wassers, klar wie ein Kristall . . .“.

<sup>26)</sup> Vgl. die Exonarthex-Fresken der 1884—1895 im „nationalrumänischen Stil“ erbauten Orthodoxen Kathedrale zu Konstanza am Schwarzen Meer mit den neobyzantinisierenden Weltgerichtsszenen von Gh. Popescu u. Neculina Dona, 1959—1965.

<sup>27)</sup> Proieni, Kirche des Architekten Davidescu mit den köstlichen „naiven“ Weltgerichtsmalereien von 1875.

angehörige Ἀποκάλυψις τῆς ἁγίας Θεοτόκου περὶ τῶν κολάσεων<sup>28)</sup>, zu deutsch „Mariens Gang zu den Qualen“, wie sie ein namenlos gebliebener, wohl griechischer Mönch verfaßt hatte. Sie liegt an sich schon erheblich später als alle anderen Jenseits-Apokryphen, Κατάβασις-Berichte, wenn die Theotokos ihren Sohn bittet, die Qualen der Verdammten sehen zu dürfen, wenn Christus seine Mutter unter dem Geleite des Archangelos Michael ins Jenseits entsendet und die entsetzte Panagia nun das schreckliche Ewigkeitsleiden der Seelen erkennen muß, die in kleineren oder größeren Gruppen im Feuerfluß, Feuersumpf stehen, bis zur Mitte die einen, bis zur Brust die andern, bis zum Hals, zum Mund die Dritten und Vierten, Mönche, Nonnen, Frauen, Männer, Jünglinge. Über süd-slawisch-bulgarische Vermittlung war diese auf mancherlei „literarischen“ Vorstufen (*Visio Petri*, *Visio Pauli*, *Apocalypsis Mosis*) beruhende Marien-Apokryphe im Bereich der byzantinischen Mönchskultur früh schon nach Rußland gekommen. Gehört doch die älteste Handschrift in slawischer Übersetzung der Troicko-Sergieva Lavra dem 12. Jahrhundert an.<sup>29)</sup> Eine Vielzahl von Abschriften bezeugt den hervorragenden Einfluß auf die Gestaltung der Jenseitslegenden bei Russen, Ukrainern, Bulgaren, Serben, Rumänen, ja noch den glagolitisch-katholischen Kroaten (russ. *Slovo presvjatyja Bogorodicy velmi dušepolezno o pokoj vsego mira*; kroat. *Ctenie svete Marie o mukach*).<sup>30)</sup> Sogar Fedor Dostojewskij hat diese Apokryphe von Mariens Gang zu den Qualen in die Geschichte vom Großinquisitor im Rahmen seines Romans „Die Brüder Karamazov“ (1879/80) aufgenommen, wenn auch in einer bezeichnenden Kurzform.<sup>31)</sup>

Diese weit verbreitete, im Volksmund der Südostvölker orthodoxen Bekenntnisses unvergessene Marienapokryphe wurde in ihrer theologischen Aussage wie in der literarischen Struktur von Ludolf Müller untersucht.<sup>32)</sup> Sie ist es aber auch, die genau so wie die entsprechenden

<sup>28)</sup> M. R. J a m e s, Apocrypha anecdota. A collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments (Texts and Studies, Bd. II, Nr. 3, hrsg. v. J. Armitage Robinson), Cambridge 1893.

<sup>29)</sup> Ausgabe v. J. J. S r e z n e v s k i j in: Drevnie pamjatniki russkogo pisma i jazyka. [Alte Denkmäler des russischen Schrifttums und der Sprache]. St. Petersburg 1863; ebenso N. S. T i c h o n r a v o v, Pamjatniki otrečennoj russkoj literatury [Denkmäler der russischen apokryphen Literatur]. 1863, S. 23 ff. — Eine russische Übersetzung, stark gekürzt zwar, bei R. T r a u t m a n n, Altrussisches Lesebuch, Teil I, Leipzig 1949, S. 26 ff.

<sup>30)</sup> Vgl. J. M a t l, Inferno e pene infernali nelle raffigurazioni popolari bulgare: *Ricerche Slavistiche* III, Rom 1954, S. 114 ff.

<sup>31)</sup> F. D o s t o j e v s k i j, *Sobranie sočinenij* [Gesammelte Werke]. IX, Moskau 1958, S. 310.

<sup>32)</sup> L. M ü l l e r, Die Offenbarung der Gottesmutter über die Höllenstrafen. Theologischer Gehalt und dichterische Form. In: *Die Welt der Slaven*. VI/1, Wiesbaden 1961, S. 26 ff.

Stellen der frühchristlichen *Visio Pauli* aus der Formalordnung der Verfehlungen des Menschen im Diesseits und der Sühne nach dem *contra-passo*-Prinzip im Jenseits-Feuersumpf auf die Bildgestaltung der Verdammnis-Szenen im Weltgerichtsbilde einwirken. Was der *κατάβασις*-Bericht der Petrus-Apokalypse vorweggenommen hatte, was die *Visio Pauli* in der Jenseitsschau des Apostels auf die Qualen der im Feuer Stehenden, Versinkenden so vorgebildet hatte<sup>33</sup>), daß es mitunter in wörtlichen Anklängen in der (dem Abendlande übrigens erst 1893 im griechischen Gesamttext bekannt gewordenen) Marien-Apokalypse wiederkehren konnte, eindringlich mit visionärer Kraft der realistischen Aussage geschildert, das gelangte seitens der Freskanten und Ikonenmaler in den ansonsten „nur feurigen“, mithin gestaltenlosen *πύρινος ποταμός*; so zwar, daß die im Verdammungsurteil darein Gestellten nun in Gruppen beisammen stehend leiden müssen, wie Maria sie in ihrer Apokalypse erkennen muß, daß sie in ihrer Erbarmung als Mit-Leidende den Richtergott wenigstens um eine partielle Aufhebung der Ewigkeit der Qualen an manchen Festtagen des Kirchenjahres anfleht<sup>34</sup>) und dies auch entgegen jeglichem Dogma der „Ewigkeit“ der Ewigkeit auch zugestanden erhält, wo immer nicht strenge Theologie, sondern das schuldbewußte Menschengemüt die Legende vom Erwirken des Heils durch die Hilfe der Panagia erzählt; wo immer Maria auch im Osten als die All-Erbarmerin und die *mediatrix gratiarum* in Legenden, Hymnen, Liedern und Gebeten angefleht wird und solcherart in der „Volksfrömmigkeit“ in Erscheinung treten darf.

Es ist also Ikonotropie, wenn das alte, vorikonoklastische Schema der Weltgerichtsdarstellung mit dem Feuerstrom zwischen Christus und dem Abyssus nun mit Gestalten der Apokryphe vom Bildnerischen her aufgefüllt erscheint und wenn gegenwärtig noch dieses solcherart um Einzelszenen, Gestalten verschiedener Stände und Altersklassen vermehrte Bild als Ikone oder als Fresko nun sekundär aus dem Legenden-

<sup>33</sup>) Griech. bei K. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*. Leipzig 1856; lat. bei M. R. James, *Apocrypha anecdota I*, Cambridge 1893; deutsche Textproben bei H. Daniel-Rops, *Die apokryphen Evangelien des Neuen Testaments*. Deutsche Ausgabe v. O. v. Nostitz, Zürich 1956, S. 259; vgl. dazu ebenda die Kap. XXXII—XLIII.

<sup>34</sup>) Bei F. Dostojewskij, „Die Brüder Karamazov“, II. Teil, 5. Buch, 5. Kap.: „... Ihr Gespräch mit Gott ist ganz außerordentlich interessant. Sie fleht und fleht und geht nicht weg, und wie Gott ihr die Nägelmale an den Händen und Füßen ihres Sohnes zeigt und sie fragt: ‚Wie soll ich seinen Peinigern verzeihen?‘ — da befiehlt sie allen Heiligen, allen Martyrern, allen Engeln und Erzengeln zusammen mit ihr niederzufallen und für alle ohne Untersuchung ihrer Schuld um Erbarmung zu flehen. Es endet damit, daß sie von Gott eine Unterbrechung der Qualen in jedem Jahr von Karfreitag bis Pfingsten erfleht, und sogleich danken die Sünder aus der Hölle dem Herrn ...“. Vgl. dazu: L. Kretzenbacher, *Richterengel am Feuerstrom. Östliche Apokryphen und Gegenwartslegenden um Jenseitsgeleite und Höllenstrafen: Zeitschrift für Volkskunde*, 59/II, Stuttgart 1963, S. 205 ff., bes. 213.

„Wissen“ der Gläubigen ikonotropisch ausgedeutet wird, mitunter eben entgegen dem Dogma von der Unabänderlichkeit des göttlichen Richterspruches und mit leiser, aber unverkennbarer Tendenz hin auf die immer noch nicht zum Schweigen gekommene religiöse Idee der ἀποκατάστασις, der „Wiederbringung alles“<sup>35)</sup>, derzufolge einmal alles in Gott zurückkehren wird, daß nichts mehr außer IHM sein kann und selbst das Höllenfeuer erlöschen muß.<sup>36)</sup> Und ist die ikonotropische Aussage bei Gewährsleuten von heute, die sich dabei ja immer in einer religiösen Intimsphäre angesprochen fühlen müssen, auch nur selten so weit gediehen und meist auch nur vom „Wissenden“ als Gesprächsgegenüber abfragbar in rudimentären Andeutungen, bei weitem also nicht in solcher Helle, wie sie ein moderner neugriechischer Dichter, eben wieder unser schon vorhin genannte Nikos Kazantzakis ungescheut geradezu leitmotivisch und „bewußt ketzerisch“ auszusprechen nicht Scheu empfindet<sup>37)</sup>, so ist sie eben doch in der Sehnsucht nach der Möglichkeit einer partiellen Aufhebung für sich befürchteter Jenseitsstrafen heute noch in der Bildinterpretation so da, wie so mancher „Verdammte“ nicht zuletzt auch in südosteuropäisch-barockkatholischen und bis zur Gegenwart noch nachlebenden Legenden und Legendenballaden eben *per interventionem B. V. Mariae*, durch die Gnadenmittlerin selbst nach dem vom Waageentscheid her erfolgten Verdammungsspruch des Jenseitsrichtergottes noch Verzeihung und Rettung „auf ewig“ erhält.<sup>38)</sup>

Solche ikonotropische Bildausdeutung, wie sie mir erstmals 1961 bei einer meiner Athos-Wanderungen vor einem Weltgerichtsfresko des 16. Jahrhunderts in Iwiron begegnet war, bleibt nicht allein.<sup>39)</sup> Wie dort im Fresko ganz deutlich im Vordergrund des Feuerstromes eine nicht kleine Gruppe von Mönchen als bis zum Halse im Höllensumpf stehend erkannt wird, wie sie in der Mahnlegende als die bezeichnet wird, die sich zu schwerer Verfehlungen im Diesseits schuldig gemacht hatte, als daß für sie noch Aussicht auf Rettung bestünde, ganz in Übereinstimmung übrigens mit etlichen Stellen der vorhin genannten Marien-Apokalypse, so ist eine auch schriftlich vorliegende altbyzantinische Mönchs-Legende des frühen 7. Jahrhunderts wohl nur von solch einer frühen, vor dem Bildersturm gelegenen Malgestaltung her zu verstehen. Aus der „Geistlichen Wiese“ (Λειμών, λειμωνάριον, *Pratum spirituale*, Νέος

<sup>35)</sup> Zur Geschichte der Apokatastasis-„Irrlehren“ und ihrer Auswirkungen auf die Frömmigkeit vgl. E. Staehelin, *Die Wiederbringung aller Dinge*. Basel 1960.

<sup>36)</sup> Vgl. (als Vorstudie zu einer in Arbeit befindlichen Untersuchung) L. Kretzenbacher, *Wie „Ewig“ ist die Ewigkeit?: ADEVA-Mitteilungen* 18, Graz 1969, S. 7 ff.

<sup>37)</sup> Vgl. ebenda S. 15.

<sup>38)</sup> Vgl. (neben sehr vielen anderen Möglichkeiten) die Legendenballade von der „Duša vagana“ bei K. Štrekelj, *Slovenske narodne pesmi* [Slowenische Volkslieder]. Bd. I, Ljubljana 1895/98, N. 386.

<sup>39)</sup> Abb. (Teilbild) des Freskobildes zu Iwiron/Athos bei L. Kretzenbacher, *Richterengel am Feuerstrom*. Nach S. 212.

παράδεισος) des Johannes Moschos, genannt Eukratas († 619 zu Rom) ist diese Legende nacherzählt:<sup>40)</sup>

*Ein großer Asket wohnte einst vor der Stadt Antinoë und hauste an die siebzig Jahre in seiner Zelle. Er hatte zehn Schüler, von denen einer nicht acht auf seine Seele hatte. Oft warnte ihn der Alte und sagte zu ihm „Bruder, denk an deine Seele! Du wirst sterben und zur Hölle fahren!“ Der Bruder aber hörte nicht auf seine Worte; und es begab sich, daß er nach einiger Zeit starb. Der Alte aber härmte sich gar sehr, weil er so bösen Sinnes und unbußfertig aus dieser Welt gegangen. Und er hub an und betete: „Herr Jesu Christe, unser wahrer Gott, offenbare mir, wie es mit dieses Bruders Seele steht!“ Da wurde er entrückt und schaute einen großen Feuerstrom, und eine große Schar in diesem Feuer, und mitten drin den Bruder, bis zum Halse eingetaucht. Da sprach der Alte zu ihm: „Habe ich dich nicht auf diese Strafe hingewiesen und dich ermahnt, für deine Seele zu sorgen, Kind?“ Da antwortet der Bruder dem Alten: „Ich danke Gott, Vater, daß wenigstens mein Kopf von Qual befreit ist; deinem Gebet verdanke ich's, daß ich auf eines Bischofs Kopfe stehen darf!“ ...*

Diese Legende ist durchaus ernst gemeint. Vom Bilde her mutet sie an wie aus der bewußten *Visio Pauli* entnommen. Der sah ja „einen Fluß aus sengendem Feuer; eine unendliche Schar von Männern und Frauen befand sich darin und die einen versanken in ihm bis zu den Knien, andere bis zum Nabel, andere bis zum Mund und andere bis zu den Haaren ...“. Die Feuerstrom-Qualen sind also je nach der Eintauchtiefe im Strafausmaß abgestuft. In ihrem geistlichen Sinne wiederum ist die Mönchslegende des frühen 7. Jahrhunderts bei Johannes Moschos nur aus dem in der Orthodoxie auch heute noch geläufigen, gegenwärtig auch auf dem Athos in manchen Kellien und Skiten praktizierten Verantwortungsverhältnis zwischen einem „Geistlichen Vater“ und den auf der Basis der Freiwilligkeit ihm untergeordneten Schülern als „Söhnen“ als Realgrundlage monastischer Lebensformen heraus verständlich. Zudem spiegelt sich in der Pointe wiederum ein sehr geläufiges Motiv orthodoxer Kirchengeschichte. Es ist das des mitunter sogar ziemlich schroffen Gegnerschaftsverhältnisses zwischen den Mönchen einerseits und dem Bischof, dem Archimandriten usw., jedenfalls dem kirchlichen Oberen, der in den allermeisten Fällen ja auch heute noch aus dem Mönchsstande herausgekommen und in der Hierarchie emporgestiegen war, andererseits.

Dieses eigentümliche Motiv der relativen Leidensmöglichkeit, gemessen an der noch viel härteren, aber als verdient angesehenen Strafe des andern, auf dessen Kopf der eine Schuldige steht, daß er immerhin

<sup>40)</sup> Deutsch nach H. Lietzmann, Byzantinische Legenden. Jena 1911, S. 88. Über Johannes Moschos vgl. H.-G. Beck, Kirche und theologische Literatur ..., S. 412 f.

noch sein eigenes Haupt über den Feuerfluß heben und einem Anrufer Antwort geben kann, hat sich offenkundig von der Folie der zumindest im Historischen möglichen, also fiktiv „wahren“ Situation der byzantinischen Sonderverhältnisse gelöst. Wenn es den Zusammenhang mit der alten Bildsituation ikonotropisch so sehr aufgegeben hat, daß dieses Bild nicht mehr „mitgedacht“ werden muß, dann kann sich daraus etwas völlig anderes bei unverkennbar gleicher Grundvoraussetzung ergeben. Fernab vom Bereich der bei den orthodoxen Ost- und Südostvölkern als den Erben byzantinischer Ikonographie immer „gegenwärtigen“, aus zahllosen Denkmälern ablesbaren (Bild-)Situation konnte die ernst mahnende Mönchs-Legende zum sarkastisch pointierten Schwank werden.

So hörte ich 1953 in meiner Heimat zu Graz diesen böse gemeinten politischen „Witz“, der damals im Mißvergnügen mancher Kreise der Öffentlichkeit über viel diskutierte Fälle angeblicher oder tatsächlicher Korruption in Österreich die Runde ging: Figl und Schärf, der eine bis 1953 Bundeskanzler, der andere 1953 Innenminister der Koalition, sind gestorben. Sie kommen (nach dem unendlich weit verbreiteten Schwankmotiv) vors Weltgericht im Jenseits. Damals war ein Handelsminister Krauland, dem man Korruption nachsagen wollte, aus dem Kabinett ausgeschieden. Bundeskanzler und Innenminister werden auf der Seelenwaage gegeneinander abgewogen, verurteilt und dann „in das höllische Feuer versenkt“. Aber während Schärf, der Sozialist, untergeht, sinkt der ÖVP-Kanzler Figl nur bis zum Hals ein. „Da schreit der Schärf: ‚Figl!, Was ist denn mit dir los? Hilfe! Hilfe!, ich versinke! Wieso bist du errettet und ich muß in der Höllenglut untergehen! Wir haben ja alles gemeinsam gemacht — — —‘.“ Hier fügt der Schwankerkähler 1953 verschiedene, von der Koalition im Nachkriegs-Österreich vor seinem Staatsvertrag verabschiedete, mißliebige Gesetze ein, die auf der schwarz-roten Koalitionsbasis entstanden und gegen die Stimmen der Nationalen (VDU) oder der Kommunisten (KPO) angenommen worden seien. Und fährt dann fort: „Da schreit der Figl zurück: ‚Sei still, Schärf! Ich weiß ja, daß wir die gleichen Sachen getrieben haben. Aber ich stehe halt auf dem Kopf des Krauland . . .‘.“

Am Zusammenhang der beiden Erzählstoffe, wengleich die „Verwandtschaft“ über Generationen hingehen muß und die verschiedenartigsten Verbindungsmöglichkeiten in Betracht zu ziehen wären, ist gar nicht zu zweifeln. Ein „Bild“ als Vorstellung muß auf jeden Fall gegeben sein. Die Phantasie führt in der ikonotropischen Sekundärdeutung einer Bildvorlage, die ja nicht unmittelbar „gegenwärtig“ sein, aber „gedacht“ werden muß, den einen zur mahnenden Askese-Legende, den andern zum politisch pointierten Schwank um die scherzhaft gemeinte, vorweggenommene Verdammnis der beiden — 1953 ja noch lebenden! — Politiker in Österreich.

Doch noch einmal zurück zu Gegenwartsaufnahmen ikonotropischer Bildausdeutungen lang tradierter Bildinhalte des Gesamtschemas der Deutera parousia im Bereich orthodoxen Jenseitsdenkens.

Das gleiche auf Ephraim den Syrer zurückgehende Weltgerichtsschema mit der früh erfolgten besonderen Ausmalung der Höllenqualen vor und im Rachen des Abyssos-Leviathan, wie wir es als eines der großartigsten Manifestationen byzantinischen Kunstwirkens etwa im Riesenmosaik der Basilika Santa Maria Assunta zu Torcello in den Lagunen von Venedig (11. Jh.) kennen, erfährt zumal in Südosteuropa noch im 19. Jahrhundert neben den Fresken auch sonst sehr eigenwillige Ausformungen. So etwa in einem großen, unter Glas verwahrten Ölgemälde (etwa 200 x 180 cm) in der altmoldauischen Kirche des (Lokal-) Hl. Johannes des Neuen, von dem ich Einzelheiten im Sommer 1969 farbig aufnehmen konnte. Im betont volkstümlichen Stil eines vorweggenommenen *peintre naïf* unserer Zeit ist dort die „Hölle“ rechts unten im Bildvordergrunde dargestellt als eine riesige, von groben Steinstützen getragene, finstere Höhle, in deren Kammern die Seelen der Verdammten in ihren Alltagskleidern Peinen verschiedenster, aber offenkundig auf jeweils das zugehörige *contrapasso* bezogene Art erleiden müssen. Schwarze Flügeldrachen flattern über ihre Köpfe hinweg. Teufelsfratzen vermögen zu fliegen und zu klettern, wenn es gilt, den Unglücklichen ausgesuchte Qualen zu bereiten. Und es sind wiederum jene ganz besonders gräßlich anmutenden Qualen, wie wir sie aus den Katabasen des Mittelalters als Erbträger der Jenseits-Apokalypsen kennen und bis in die Höllen- und Fegefeuerfresken<sup>41)</sup> des abendländischen Spätmittelalters als toposartig wiederkehrende Prägungen verwendet finden. Der „Höllentrunk“ im Zwang verabreicht, das Feuerbett, das Rad der Qualen, die Pein im geheizten Kessel usw.<sup>42)</sup> Und doch ist ein gewisser Unterschied zu den sozusagen „kanonischen“ Höllendarstellungen gegeben, der hier im Rahmen dieser Überlegungen zur Ikonotropie nur angedeutet zu werden braucht. Anderswo sind es die üblichen, oft abgekammerten Leidensräume der Schlangenqualen, der „kalten Pein“, des Schreckensdaseins, „wo Heulen und Zähneknirschen sein wird“ u. ä. Hier sind die Gequälten nicht nackt leidende „Seelen“, vielmehr sind sie in der „Alltagstracht“, so wie sie „hier“ in Schuld geraten und drüben verdammt wurden, gemalt. Die einen in den weißleinenen

<sup>41)</sup> Vgl. ein solches Fresko des Spätmittelalters im Dom zu Aarhus (Dänemark) und die ikonographische Untersuchung einzelner Motive: L. Kretzenbacher, Der „Höllentrunk“. Zur Frage der Weiterformung apokrypher Apokalypse-Motive in der spätmittelalterlichen Ikonographie und in den Legendenballaden bei Deutschen und Slawen: *Carinthia* I, Jgg. 154, Klagenfurt 1964, S. 40 ff., 3 Abb.

<sup>42)</sup> Ders., Eschatologisches Erzählgut in Bildkunst und Dichtung. In: Volksüberlieferung, Festschrift für K. Ranke, Göttingen 1968, S. 133 ff.

Bauern- und Handwerkergewändern, durch Werkzeuge wie Mühlstein, Amboß und Hammer, Pfluggespann, das hier der Teufel führt, indes die „Sünder“ wie die Tiere ziehen müssen, noch gekennzeichnet über die in Cyrillica geschriebenen, rumänisch-slawischen Mischbezeichnungen als Zusatzinschriften noch hinaus als die Müller, Schmiede, Bauern usw. Neben ihnen aber stehen die „Säufer“, die „Zauberer“, die „Hurer“, auch solche, die „die Zeit der Liturgie verschlafen“, die „den Sonntag schänden“, der „Wirt“, der „Höfling, Diener“ und manche andere<sup>43)</sup> in der Qual, die gewiß nicht ohne Grund ganz unverkennbar in der Tracht der Türken gemalt sind. Es wird sicherlich noch mancherlei näherer Umfragen und Untersuchungen bedürfen, Fragen der „Aktualität“ zur Zeit, als dieses und so manches ähnliche Bild im 19. Jahrhundert gemalt wurde, zu erhellen und zu erfahren, ob sich nicht auch heute an dieses und an verwandte Bildfestlegungen sekundäre Deutungen in jenem Sinne einer Ikonotropie schließen, die zu derartiger Abreagierung politischer Verärgering, Unzufriedenheit, Animosität verschiedenster Intensitätsgrade herausfordert. Was wäre denn verständlicher, natürlicher als Reaktion der sich benachteiligt Fühlenden, denen offener Widerstand nicht möglich, nicht gemäß ist, als sich im sarkastischen Witz, in der selbsttäuschenden Bestätigungssuche für seinen ohnmächtigen Ingrim vom Bilde her gestützt zu sehen. Wenigstens vergleichsweise darf man erinnern, daß man mit gutem Grund einen wesenhaften Funktionsbereich etwa der Gattung „Fabel“ darin erkannt hat, daß sie geeignet ist, dem ansonsten selbstgerecht tauben Mächtigen die „Wahrheit“ *per fabulam*, d. h. deutlich genug und dabei gefahrlos zu sagen.<sup>44)</sup> Und gehören letztlich nicht auch die byzantinischen *σαλοί* (samt dem breiten Umkreis der Gesinnungs-Verwandten und im Typus des Gehabens Ähnlichen im Bereich anderer Religionen, aber ähnlicher Sozialzustände) hierher, die russischen *jurdivijj* wie die anderen „Narren in Christo“?<sup>45)</sup> Nicht immer und überall, aber manchmal eben doch dient auch der psychologisch motivierte Vorgang einer Ikonotropie ganz unverkennbar, über das rein Emphatische von Schimpfwort, Schelte, Spott und Fluch hinaus sich und Seinesgleichen innere Befreiung zu schaffen, wenn es einem gelingt, seine Gegner nach Dantes großem Vorbild in die Hölle zu versetzen, sie jedenfalls „zum Teufel“ zu wünschen.

<sup>43)</sup> Für freundliche Mithilfe beim Entziffern der schwer lesbaren Cyrillica-Inschriften rumänischer und slawischer Namen auf den Farbdiaspositiven meiner Aufnahmen in Suceava 1969, die für eine Sonderuntersuchung vorbereitet werden, danke ich meinem verehrten Kollegen Herrn Univ.-Prof. Dr. Alois Schmaus, München.

<sup>44)</sup> Vgl. K. Meuli, Herkunft und Wesen der Fabel: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 50, Basel 1954, S. 65 ff.

<sup>45)</sup> Dazu L. Kretzenbacher, Bayerische Barocklegenden um „Narren in Christo“. (Voraussichtlich 1970 in der Festschrift für Josef Dünninger-Würzburg; im Satz).